

## **Los sentidos del trabajo en las artes del espectáculo**

Karina Mauro

(CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA)

karinamauro@hotmail.com

Nos proponemos presentar algunos resultados de una investigación grupal más amplia,<sup>1</sup> cuyo objetivo consiste en analizar los vínculos entre el mundo del arte y el mundo del trabajo, partiendo de la constatación del profundo silenciamiento que pesa sobre las condiciones de producción en la cultura. En efecto, occidente ha percibido históricamente al mundo del arte y al mundo del trabajo como esferas separadas. Por tal motivo, esta problemática ha sido muy poco transitada en los estudios culturales, existiendo muy poco material previo.

Con estos fines nos abocamos a comprender la situación actual a partir del estudio de las condiciones históricas en la que los artistas de teatro, cine, radio, danza y variedades desarrollaron su trabajo en la Ciudad de Buenos Aires. Analizamos el surgimiento de los gremios vinculados a la actividad, los diversos sectores del proceso productivo en el mundo del espectáculo en sus distintos circuitos y en los medios de comunicación, la legislación que fue apareciendo con el correr de los años, el rol del Estado, etc.<sup>2</sup>

Constatamos que la actividad desarrollada por los artistas posee una especificidad que la diferencia de cualquier otro desempeño. La necesidad de obtener el favor del público se halla en la base de procesos que van desde una inestabilidad laboral crónica hasta la generación de jerarquías internas, y que intervenciones externas (institucionales, estatales, etc.) débilmente pueden paliar. Este aspecto es un factor determinante para la constitución de una identidad colectiva, en la que los artistas se reconozcan como parte del mundo del trabajo. Por ello fue fundamental examinar los sentidos que se hallan en pugna en dicha identidad, los vínculos establecidos u obturados con otros trabajadores, y la contradictoria relación con las políticas estatales y con los sectores que detentan los medios de producción en el mundo de la cultura.

En esta oportunidad, nos detendremos particularmente en la situación laboral en el teatro alternativo, para lo cual es necesario pensar las nociones de cooperativismo e independencia con las que generalmente se lo vincula.

Una primera salvedad que debemos realizar es que no existen indicadores oficiales sobre la actividad. No obstante, se estima que en la Ciudad de Buenos Aires hay aproximadamente

---

1 Desarrollada en el marco del proyecto UBACyT ya finalizado “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902 – 1955)”, y que continúa en el actual “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”.

2 Para profundizar en los resultados de esta investigación, ver AAVV: 2018.

400 obras por semana, lo que la convierte en una de las ciudades con más teatro en el mundo. La mayor parte de esas obras pertenece al circuito *off* o alternativo, es decir, a las obras producidas en cooperativa, algunas de ellas (pero no tantas como el imaginario del sector magnifica) con subsidio estatal de algún tipo. Este número fue *in crescendo* sostenidamente desde la creación de la Ley de Teatro en 1997, con lo cual las obras comenzaron a competir entre sí. A competir por el público, pero también por espacios en las salas teatrales dedicadas al circuito. Sucedió entonces lo que sucede como resultado de todo sistema de fomento a la producción: comenzaron a surgir nuevos agentes que vinieron a satisfacer las necesidades que el crecimiento de la producción generaba. Abrieron nuevas salas y se formaron agencias de prensa que tratan de atraer, fundamentalmente, a críticos de medios *online* y también al público. Además, la posibilidad de contar con una modesta suma para la producción, comenzó a elevar las pretensiones estéticas de los proyectos, con lo cual se empezaron a convocar a profesionales escenógrafos, vestuaristas, diseñadores de iluminación, etc.

Como consecuencia, gran parte del subsidio (cuando existe) y de la recaudación termina siendo utilizada para solventar gastos de producción y de funcionamiento de la obra estrenada. Por un lado, debe pagarse el seguro de la sala, dado que no todas tienen subsidio. Pero además, varias salas han implementado un sistema de rotación de obra, con un máximo de seis funciones. De este modo, la sala aprovecha todo el caudal de público inicial, generalmente conformado por conocidos de los actores y del director, y no apoyan la obra cuando ese caudal baja y es necesario esperar el resultado de la difusión o del denominado “boca en boca”. En lo que respecta a los agentes de prensa, éstos cobran una suma fija. Y muchos profesionales en rubros artístico-técnicos, debido al aumento de la demanda, han empezado a desempeñarse exclusivamente en el circuito alternativo, por lo que cobran por su trabajo. A esto debe sumarse la existencia de un sistema de venta de entradas *online* específicamente dedicado al circuito alternativo que, por supuesto, percibe un porcentaje por el servicio (lo cual se pauta con la sala, arreglo en el que la cooperativa no tiene injerencia).

¿Qué podemos deducir de esta somera descripción? Que la profesionalización de espacios, agentes y rubros indica que dichos sectores obtienen su medio de subsistencia de los recursos generados por el circuito. No obstante, dichos recursos no llegan a los artistas, es decir, a los miembros de la cooperativa que supuestamente es la dueña del proyecto, quienes padecen la gratuidad de su trabajo.

Esto se vuelve aún más grave, dado que la situación en el teatro alternativo, que es donde se desempeña la mayor cantidad de artistas, afecta las condiciones laborales en los otros circuitos (el oficial y el comercial) y en los medios de comunicación, dada la existencia de

una gran cantidad de artistas muy formados, con mucha experiencia escénica y que vienen de años de no cobrar por su trabajo.

Ahora bien, ninguna cooperativa de trabajo, enmarcada en las normas del cooperativismo internacional o de la Ley Nacional de Cooperativas contempla que sus miembros no obtengan recursos ni siquiera para su manutención. Sólo la modalidad de cooperativa implementada por el movimiento de teatro independiente (iniciado por el Teatro del Pueblo en 1930), que es el modelo que toma el actual sistema de Sociedades Accidentales de Trabajo, posee estas características. Por consiguiente, lo que encontramos en el teatro alternativo actual, en lugar de auténtico cooperativismo, es una especie de “cuentapropismo”: en lugar de esperar a ser contratados, artistas y director o coreógrafo arman su propio proyecto. Al hacerlo, se asumen todas las obligaciones ante terceros y las pérdidas que estén por encima del subsidio (cuando existe), pero no se obtiene ningún beneficio, excepto el placer de subir al escenario que, por supuesto, no es una cuestión desdeñable.

Por ello consideramos necesario indagar en las nociones de plusvalía y capital simbólico. Esto no se limita a identificar a los dueños de los medios de producción en el mundo del arte y de la cultura (empresarios, Estado, medios de comunicación), sino que también debemos indagar en las jerarquías que se producen al interior de la actividad artística. En el caso del teatro alternativo, las figuras del dramaturgo y del director son las que concentran la toma de decisiones (porque determinan el principio y fin de un proyecto, porque determinan las directrices estéticas que establecen el destino de los recursos, etc.) y al mismo tiempo son quienes retienen el mayor capital simbólico en su persona, aunque el mismo sea el resultado de una creación colectiva. En algunos casos, hasta perciben un porcentaje de la recaudación antes e independientemente de que la cooperativa obtenga ganancias para repartir (como es el caso de los autores).

Por otra parte, debemos establecer los vínculos entre la generación de recursos materiales y simbólicos, y los distintos circuitos de producción. En los últimos años, por ejemplo, varios directores emblemáticos del circuito alternativo pasaron al circuito comercial. Podemos observar en estos casos hasta qué punto el capital simbólico apropiado en un circuito, se convierte en beneficios económicos en otro. Vemos también cómo la producción artística colectiva realizada en cooperativas (muchas veces con subsidios del Estado) brinda a los integrantes del grupo que desempeñan funciones jerárquicas, oportunidades de profesionalización en otros circuitos. Lo mismo puede decirse de la participación en festivales o de la realización de giras por el extranjero. Si bien existen cada vez más casos de actores reclutados en el circuito alternativo que pasan al teatro comercial o a la televisión, la cantidad

en proporción es mucho más acotada que en el caso de autores y directores. Por tal motivo, la mayoría de los artistas desarrollan la totalidad de su carrera en el circuito alternativo.

¿Cuáles son las causas que explican este nivel de precariedad laboral en el sector? Una explicación posible radica en un problema identitario, en una enorme ambigüedad en la autopercepción de los artistas como trabajadores, que es reforzada por el lugar en el que la sociedad los coloca. En el caso porteño hallamos tres identidades que históricamente han estado en tensión: la de trabajadores, la de productores y la de militantes de la cultura, que bien podrían haberse apuntalado entre sí, pero lo que sucedió concretamente es que una actuó en detrimento de la otra.

Durante décadas, el propio colectivo artístico, ya sea de forma individual o a través de la dirigencia de sus gremios, ha tendido a no identificarse como parte del mundo de los trabajadores, dado que esto se percibe como desmerecedor del carácter artístico, cultural o incluso misional de su actividad. Entonces, los propios artistas se identifican totalmente con la producción de capital simbólico, pero no con la de plusvalía y con los conflictos derivados de la lucha por su reivindicación, porque eso supuestamente disminuye el carácter artístico de su labor que pasaría a asemejarse así a la de cualquier obrero o empleado.

Sucede entonces que aquella minoría que goza del favor del público y que es contratada con asiduidad para proyectos comerciales, obtiene beneficios muy por encima del resto sin necesidad de reivindicarse como trabajadores, dado que son figuras que negocian sus contratos individualmente. Mientras que aquellos que para subsistir tienen que complementar su trabajo artístico con otras actividades se refugian en su condición de artistas, separándose de la condición de trabajador, como si el resarcimiento simbólico que reporta esta identidad supliera la falta de retribución económica. Y mientras tanto, para el público, sólo es un artista profesional aquél que obtiene los medios para su subsistencia mediante su trabajo como tal. De esta manera, los modos de producción que suponen la precariedad laboral o incluso la total gratuidad del trabajo artístico, no sólo no son cuestionados, sino que son reafirmados.

Ahora bien, ¿cómo se generó esta relación entre gratuidad del trabajo y actuación? ¿Qué rol juegan las nociones de autogestión y de independencia?

Estas nociones, que se presentan enlazadas en el campo teatral, son hegemónicas. Por tal motivo son ideas muy aceptadas y muy poco cuestionadas. Consideramos oportuno en este punto realizar un paneo histórico sobre la cuestión del cooperativismo y la independencia en el teatro, para lo cual caracterizaremos someramente tres momentos significativos para comprender cómo se implementó la autogestión en relación con cada contexto histórico y qué ideas sobre cooperativismo, arte y trabajo se fueron construyendo explícita e implícitamente.

Abordaremos las cooperativas teatrales conformadas por los actores huelguistas en 1919 y 1921, el modelo de cooperativa teatral adoptado por el teatro independiente y la política llevada adelante durante el "primer peronismo".

A fines de siglo XIX el teatro se organizaba en compañías semifamiliares itinerantes, nucleadas alrededor del capocómico. Estas estructuras contaban con una gran solidaridad interna pero también con una extrema dependencia de la tiranía del actor principal. Cuando la Ciudad de Buenos Aires creció, la actividad se asentó y se abrió una mayor cantidad de teatros estables. De esta forma surgió el empresario de sala, también conocido como "empresario de paredes". Por su parte, el capocómico devino en empresario de compañía o actor-empresario: aquél que pactaba con el dueño de sala y organizaba la actividad.

Así como en otros ámbitos, el mutualismo y el cooperativismo permearon tempranamente en el teatro. El mutualismo, de hecho, influyó poderosamente en la primera experiencia asociacionista de los actores que existió entre 1906 y 1916,<sup>3</sup> y fue una variante siempre en pugna dentro del gremio, una vez que éste fue creado en 1919.<sup>4</sup>

En 1919 y 1921 se produjeron dos huelgas de actores. Para esa época, el teatro era una actividad sumamente lucrativa, con una amplia disponibilidad de público, dado que aún no se habían desarrollado otras formas de entretenimiento popular, como el cine, la radio y el espectáculo deportivo. Independientemente de los hechos puntuales que precipitaron las huelgas (la implementación de la función *vermouth* y la exigencia de un día de asueto por el 1º de mayo, respectivamente), lo que buscaba la dirigencia del gremio era la eliminación del componente capitalista de la actividad teatral, identificado con el empresario de compañía como intermediario (y no tanto con el dueño de sala, que es una figura que goza de cierta "sacralidad" en nuestro campo cultural, sobre todo entre los actores).

El gremio decidió entonces organizar elencos en cooperativa que actuaran en salas periféricas durante la huelga. Estas cooperativas distribuían los personajes de manera rotativa, porque una de sus reivindicaciones era eliminar las jerarquías internas. Sin embargo, se anunciaban como "ex-compañía Parravicini", "ex-compañía Vittone-Pomar", etc. Por consiguiente, para obtener el reconocimiento del público apelaban a aquello que querían eliminar.

De todos modos, estas cooperativas no contaron con el favor de los espectadores, por lo que la iniciativa fracasó. La historiografía tradicional estima que esto se debió a la falta de

---

3 Se trata de la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales, cuyo legado es el Panteón de Actores en el Cementerio del Oeste (Cementerio de la Chacarita).

4 La Sociedad Argentina de Actores, posteriormente renombrada Asociación Argentina de Actores, denominación que mantiene hasta la actualidad. Si bien los artistas de variedades contarán con un sindicato a partir de 1953, el mismo funcionará intermitentemente. Por su parte, los bailarines aún no cuentan con sindicato propio. Para profundizar en este aspecto, ver AAVV: 2018.

compromiso político y social del público porteño. Sin embargo, consideramos que estas experiencias tornan evidentes las diferencias que la especificidad de la actividad artística genera respecto de otros tipos de trabajo, aspectos que es necesario tener en cuenta a la hora de implementar estrategias tradicionales de lucha como la huelga y la autogestión.

En primer lugar, debemos preguntarnos: ¿los actores son productores o trabajadores? Y si son productores, ¿qué producen? ¿Y para quién producen?

Si tomamos como ejemplo cualquier producto manufacturado, notaremos que si el mismo es fabricado en forma cooperativa o empresarial no presenta diferencias para el consumidor. Pero qué sucede con el arte. ¿Podemos afirmar que es lo mismo un personaje interpretado por Florencio Parravicini que interpretado por un actor cualquiera, que además rota ese rol con sus compañeros? Si consideramos que el arte es un espacio donde la creatividad y la subjetividad generan valor, no podemos afirmar que los espectadores no acompañaron las obras en cooperativa simplemente porque eran incultos. Eso sería negar la posición del arte. La actuación y el teatro son artes que se basan en la mirada y esa mirada indefectiblemente produce jerarquías. Si el público prestara su mirada a todos los sujetos por igual, ¿dónde radicaría el componente artístico?

Las cooperativas de los actores huelguistas salieron a competir abiertamente al mercado. Al público, destinatario y consumidor del hecho escénico, sólo le cabía responder afirmativamente a una interpelación meramente ética, que pasaba por alto los componentes estéticos y económicos del teatro. Como resultado, y aun en un mercado con amplia disponibilidad de público, los espectadores no concurrieron y esto hizo fracasar la huelga.

Para la década del 30 el teatro comenzó a perder convocatoria frente a otras formas de entretenimiento, lo que a su vez produjo altísimos niveles de desocupación entre los artistas. Esto no sólo sucedió en la Argentina y de hecho precipitó la intervención estatal en la cultura y las artes en países como los Estados Unidos, Inglaterra y Brasil. De este modo, comienza a percibirse a nivel internacional que sin apoyo estatal ciertas actividades culturales no pueden subsistir.

En este punto se tornan significativas dos estrategias empleadas por la Asociación Argentina de Actores a inicios de los años 40. En primer lugar, en una conferencia dictada en 1941,<sup>5</sup> representantes del sindicato plantean que la dirección e iniciativa de la escena nacional debe ponerse en manos del Estado, dado que su organización como actividad privada está agotada

---

5 “Ponencia presentada por la AAA en el Primer Congreso de Teatro Rioplatense”, Montevideo, 1941 (Cit. en Klein: 1988).

y es incapaz de competir con el cine. Se sugiere que el Estado debe aportar beneficios económicos pero de ninguna intervenir en cuestiones temáticas ni estéticas.

En segundo lugar, en 1943, el gremio retoma la idea de las cooperativas y organiza cuatro compañías con un total de noventa artistas para que actúen en las provincias. Para eso aporta \$20.000 de su caja social. El resultado arroja una pérdida de \$31.500. Nuevamente, las cooperativas salen a competir abiertamente a un mercado ahora en baja, y terminan yendo a pérdida. Nuevamente se interpreta que la eliminación del empresario es suficiente para conseguir la inmediata mejora en la condición de los trabajadores.

Ahora bien, ¿qué sucedió durante el primer peronismo? Como ya ha sido ampliamente estudiado, el peronismo llevó adelante una política de intervención del Estado en todos los órdenes de la vida social. Lo que se conoce según la historiografía del teatro tradicional es que la dirigencia del gremio actoral se opuso fervientemente a la figura de Juan Domingo Perón, aunque muchos artistas adhirieron al mismo, lo cual produjo la escisión del sindicato.

Pero inicialmente, las relaciones entre el entonces Secretario de Trabajo y Previsión y el gremio fueron amistosas. Incluso Perón intervino en algunos conflictos entre los actores, los empresarios y los autores, en favor de los primeros. Es en este contexto que en 1943, el sindicato le entrega un petitorio para organizar la actividad teatral en cooperativas. Sin embargo, es evidente que no estaba en el ánimo Perón promover la eliminación del empresario, y mucho menos actividades económicas que resultaran inviables o que no pudieran asegurar el sustento de sus trabajadores. Recordemos que el primer peronismo constituía una alianza de clases e impulsaba la aplicación de la denominada “economía social”, conocida como una tercera posición entre el capitalismo y el socialismo. De este modo, su planteo no contemplaba la eliminación de la instancia capitalista.

¿Cuál era entonces la postura del gobierno peronista respecto de los artistas? Regresando a nuestro anterior interrogante, para la política económica y cultural peronista, ¿los actores eran productores o trabajadores? Resulta claro que Perón realizó una apelación hacia los artistas en su calidad de trabajadores, por lo que instó a intensificar su autopercepción como tales, reforzando la agremiación o impulsándola en los rubros artísticos donde no existía. Como ejemplo baste citar que en 1953 se crea el Sindicato de Artistas de Variedades. Por otra parte, durante el primer peronismo se lograron muchas reivindicaciones colectivas por las que se había luchado durante mucho tiempo: la supresión de la función *vermouth* (luego de treinta y dos años de conflicto), el pago del aguinaldo, el pago por enfermedad, el pago por ensayos, etc.



Aun así, es evidente que la apelación a los artistas como trabajadores no estaba en consonancia con el imaginario esgrimido por la dirigencia del gremio, que mostró una fuerte oposición a Perón, promovió una escisión de la entidad e incluso después algunos de sus dirigentes fueron funcionarios durante la autodenominada “Revolución Libertadora”.

Finalmente, esto derivó en la separación tajante entre actores profesionales (que desarrollaban su actividad en relación de dependencia en el teatro comercial y en los medios de comunicación) y actores independientes, entre los que se impuso el modelo de cooperativismo del Teatro del Pueblo. El Teatro del Pueblo surgió en 1930 y su objetivo era representar obras con un contenido políticamente emancipatorio para un público trabajador (aunque en los hechos, nunca llegó al mismo). Esta agrupación, así como las formaciones independientes que se formaron según su modelo, adoptó como características organizativas tres de las estrategias utilizadas por los actores huelguistas: la supresión de jerarquías internas (los roles eran rotativos, aunque se mantuvo la supremacía del director), el desdén por cualquier tipo de intervención estatal (excepto la cesión gratuita de salas en función de la importancia social que se autoatribuía) y el cooperativismo, aunque en una singular versión. En efecto, a estas cooperativas no sólo no les interesaba generar recursos económicos para distribuir entre sus miembros, sino que además lo prohibía (expulsando a los actores que incumplían esta exigencia). Los artistas debían subordinar su tarea a fines no económicos, lo cual constituye la mayor paradoja del teatro independiente: para contribuir con la emancipación de las clases trabajadoras es necesario no ser un trabajador.

La renuncia a la generación de recursos económicos desarrolló un imaginario en el que las relaciones de producción son desplazadas al exterior de la actividad teatral. Según el mismo, no hay relaciones de clase dentro del arte, dado que las mismas se encuentran afuera. El artista es un militante que debe ofrendar su desempeño a la educación y emancipación de los sectores de la sociedad supuestamente sometidos por esas relaciones de clase, lo cual crea claramente una división entre un “nosotros” emancipado y un “ellos” sometido.

En los años 50 surgió una segunda generación de agrupaciones independientes que emprendieron la experimentación estética a partir de cambios en el espacio escénico y de la incorporación de metodologías de actuación novedosas, como el “sistema” Stanislavski. Con el correr del tiempo, esta modalidad se cristalizó como la única opción que permitía tanto la transmisión de contenidos emancipadores como la experimentación formal. De este modo, la cooperativa pasó a significar una categoría ética y también estética liberada de las exigencias de boletería pero también de los reclamos sindicales. Este modelo fue ampliamente aceptado por diversos sectores de la sociedad porque ratificó una idea muy cara a la cultura occidental,



por la cual el mundo artístico-cultural y el mundo del trabajo son percibidos como esferas separadas.

### **Apreciaciones finales**

Hemos desarrollado algunos aspectos que nos permiten establecer los vínculos entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. En primer lugar, hemos realizado una caracterización somera de la situación actual en el circuito teatral alternativo porteño y de los sentidos asociados al trabajo artístico que circulan en el mismo, para luego adentrarnos en los antecedentes históricos de la noción de cooperativismo que hegemoniza la actividad.

Pudimos reconocer tres momentos. En primer término, las cooperativas teatrales salen a competir al mercado sin tener en cuenta las leyes económicas de la actividad, lo cual se traduce en su fracaso. En segundo lugar, se ejerce una apelación a los actores como trabajadores por parte del Estado, lo cual encuentra una fuerte resistencia. Por último, se impone un modelo de cooperativa teatral que no genera recursos económicos para distribuir entre sus miembros y que persiste hasta la actualidad.

En efecto, en 1997 ese modelo se ratifica en la Ley 24800, más conocida como Ley de Teatro. En realidad, el sistema promovido por la norma constituiría un híbrido, dado que si bien su espíritu es el de responder a las nociones de independencia y cooperativismo del teatro independiente, las cooperativas cumplen con sus obligaciones como contratantes de servicios de terceros y alimentan económicamente a las salas, al mismo tiempo que consideran que la no generación de recursos para sus miembros es parte de su carácter cooperativo, lo cual constituye una falacia.

Estas ideas no sólo se reflejan claramente en la Ley de Teatro. Permearon también en el teatro comercial de arte, en la escena oficial y, durante muchos años, en los actores con desempeño en televisión y cine. De este modo, aunque el imaginario del sector cristalizó la idea de un Estado cuya intervención es siempre amenazante, en el caso argentino esto se dio de manera inversa: han sido los sectores que ocuparon la centralidad del campo cultural los que le imponen sus ideas del arte y la cultura al Estado, estableciendo así una hegemonía o tutelaje sobre otros sectores con menos o nula representación en las políticas o el quehacer artístico.

En lo que respecta al Estado, son incuestionables los beneficios simbólicos que le reporta la existencia de una oferta de espectáculos frondosa como resultado de una política de subsidios que se mantiene sin modificaciones desde hace veinte años. Las cuestiones laborales de los artistas nunca formaron parte de la agenda del Estado, excepto en momentos puntuales en los que el gobierno no sólo se interesó por esta problemática, sino que incluso tomó la iniciativa

interpelando al colectivo artístico. Esto concretamente sucedió durante el primer peronismo y en los doce años kirchneristas. Ya hemos analizado lo que sucedió durante el primer peronismo. En el caso del kirchnerismo, la estrategia tanto del gobierno como de los artistas consistió en defender los derechos de propiedad intelectual para aquellos actores que se desempeñan en los grandes medios, lo cual se refleja en la creación de la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes). Si bien esto, así como la Ley del Actor, constituye un gran avance, no deja de reforzar la idea de que los únicos artistas trabajadores son los que se desempeñan en relación de dependencia. En este sentido, los gremios y ciertas figuras se acercaron al gobierno y éste respondió, pero sin transgredir los márgenes identitarios históricos, por lo que el amplio sector que se desempeña en cooperativas no fue alcanzado por estas mejoras ni se repensó a sí mismo.

En cuanto a los empresarios y productores, son quienes más se benefician de la confusión identitaria de los artistas y de la existencia de una mayoría de actores desocupados o subocupados a la hora de negociar contratos. El empresariado también sostuvo siempre una visión muy contraria a la intervención del Estado y sólo recurrió al mismo cuando necesitó beneficios puntuales, ocupando posiciones opositoras casi de manera simultánea. Quizá el ejemplo más flagrante sea la solicitada publicada por la AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales) el 23 de noviembre de 2015, a menos de 24 horas del ballottage presidencial, declarando la inviabilidad de la Ley del Actor sancionada un mes antes.

La situación descripta en esta ponencia se presenta aún más agravada en la actualidad, dado el cada vez más difundido modelo de las “industrias creativas”. Esto es, la aplicación de parámetros económicos a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, en los que la creatividad se presenta como un factor clave para producir valor económico. Estas ideas, que en principio no plantearían un problema, han decantado en prácticas de flexibilización laboral a partir de la organización de la producción “por proyecto”. Esto encubre la tercerización de procesos de producción en la que los trabajadores no sólo son precarizados a través de mecanismos externos, sino que además son alcanzados por un modo de subjetivación conducente a una “precarización autodeterminada” o “precarización de sí”. En el mismo se le aplican al trabajo los riesgos de la empresa. De este modo, la incertidumbre que domina el trayecto “trabajo/remuneración”, reproduce y es a la vez resultado de la confusión entre productor y trabajador.

En la medida en que este modelo intenta imponerse a todas las áreas del trabajo, el campo artístico porteño tiene una responsabilidad no sólo consigo mismo, sino también hacia el resto de la sociedad.

## **Bibliografía**

AAVV 2018. Dossier “Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)”, Karina Mauro (Coord.), en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27.

Barletta, Leónidas, 1961. *Manual del actor*, Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.

Bayardo, Rubens, 1990. “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” y “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”, en *Cuadernos de Teatro*, 8, 27-40.

Bottini, Emilio, 1950. “Las sociedades cooperativas”. *Hechos e Ideas*, X, 71.

Klein, Teodoro, 1988. *Una historia de luchas. La AAA*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.

Mateo, Graciela y X. Carreras Doallo, 2013. “La economía social en la Argentina peronista (1946-1955) Una mirada desde el discurso oficial”. *E.I.A.L.*, 24, 2.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. IV, Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Vol. II, Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Buenos Aires: Galerna.

Rozenholc, Alejandro, 2015. *Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los casos del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro durante el período 2000–2010*, Tesis de Maestría [inédita].

## **Otras fuentes**

*Boletín de la Sociedad Argentina de Actores*

*Boletín de la Sociedad Argentina de Autores*

*Boletín Informativo. Órgano de la Federación Gente de Teatro*

*Renovación. Revista de la Sociedad Argentina de Actores*

*Revista Máscara*